“丘壑”论
——兼谈中国山水画论中的艺术图式

张 晶
(中国传媒大学 人文学院, 北京 100024)

摘 要:“丘壑”是在中国山水画论中普遍存在的一个重要概念,在山水画的创作中,有着不可取代的重要功能。而因其描述性的特征,又兼内涵复杂,从学理上进行阐释与建构的论著尚付阙如。如何以客观的态度,从大量的山水画论中进行勾稽,并予以学理性的阐释?“丘壑”并非指客观山水物象,而是画家在学习前人名迹中获取的内在的山水图式,而在当下的创作中,又要以眼前的山水物象对这种内在的图式进行矫正,从而形成具有创造性的作品。内在图式与当下的山水物象的接合,也即“丘壑发之于外”,可以认为是审美投射的过程。丘壑与笔墨的关系在创作实践中尤为重要。丘壑发之于外,端赖笔墨;而画家倘无内在的独特的丘壑,笔墨也只能得其形似,无气韵可言。

关键词: 丘壑;艺术图式;矫正;投射;笔墨
中图分类号: J 201 **文献标识码:** A **文章编号:**1000-5919(2021)04-0122-10

一、问题的提出

在中国古代画论尤其是山水画论中,“丘壑”是一个随处可见的概念。但是这个概念又是描述性的,并不具有明确的内涵,反之,因为画论家也基本上都是著名画家,“丘壑”都是在创作论中所涉及的,这个概念倒是充分体现出它的经验特征与鲜活魅力。其实,画论家们在使用这个概念时也没有统一的意涵,而是因语境不同而意味有别。从字面上看,“丘壑”乃深山幽谷,如谢灵运诗中的“昔余游京华,未尝废丘壑”。画论中间或也有指谓客观山水景物者,但这是极少数,绝大多数论者都指画家的内在山水构形,所言之丘壑,都是持存于画家内心之中的。较早以“丘壑”论画者如黄庭坚(山谷),在评苏轼枯木竹石画时就说:“胸中元自有丘壑,故作老木蟠风霜。”①这里所称苏轼(子瞻)的“丘壑”,就是胸中所有。宋代著名画论家董逌评画多以“胸中丘壑”称山水画之创作典范,如评燕肃所画《写蜀图》:“然平生不妄落笔,登临探索,遇物兴怀。胸中磊落,自成丘壑。至于意好已传,然后发之。”②《宣和画谱》评高克明山水画:“喜游佳山水间搜奇访古,穷幽探绝终日忘归。心期得处即归,燕坐静室,沉屏思虑,庶与造化者游。于是落笔则胸中丘壑尽在目前。”③可知,大多数画论家所言之“丘壑”,都是画家胸中所营,也即“丘壑内营”,而并非指外在的山水物象。正如伍蠡甫先生所指出的:“尤其是画中丘壑,都经过‘内营’,决非复制自然。”④当然,“胸中丘壑”并不是与画家所面对的山水物象无涉的臆造之象,而恰恰是画家在面对山水物象反复观赏、揣摩乃至写生的过程中而生成于内心的基本图式。唐代大画家张璪的名言:

收稿日期:2021-01-18
作者简介:张晶,男,吉林四平人,中国传媒大学人文学院教授。

① 任渊等:《黄庭坚诗集注》,北京:中华书局 2003 年版,第 349 页。
② 董逌:《广川画跋》,于安澜编:《画品丛书》,上海:上海人民美术出版社 1982 年版,第 297 页。
③ 《宣和画谱》卷十一,卢辅圣主编:《中国书画全书》第二册,上海:上海书画出版社 2009 年版,第 367 页。
④ 伍蠡甫:《中国画论研究》,北京:北京大学出版社 1983 年版,第 65 页。

“外师造化,中得心源”,是“胸中丘壑”得以生成的不刊之论！明代大画家董其昌所言也道出其中奥妙,他说:“画家六法,一气韵生动。气韵不可学,此生而知之,自有天授。然亦有学得处。读万卷书,行万里路,胸中脱去尘浊,自然丘壑内营,立成鄞鄂。随手写出,皆为山水传神矣。”①董其昌也是将“丘壑”作为画家创作的基本主体要素,他认为丘壑是可以后天熔炼养成的,其途径一在于“读万卷书”,也即知识储备;二在于“行万里路”,对名山大川饱游饫看。《宣和画谱》在《山水叙论》中说:“岳镇川灵,海涵地负。至于造化之神秀,阴阳之明晦,万里之远可之得之于咫尺间,其非胸中自有丘壑发而见诸形容未必知此。”②由这些论述可以看出,山水画论所说的“丘壑”,对于山水画的创作而言,是至关重要的。倘然画家胸无丘壑,只是面对山水临机模仿,或只是以笔墨畦径加以勾勒,那是不可能创作出杰出的山水珍品的。

“丘壑”这样一个普遍存在于中国古代画论中的概念,其意蕴非常丰富,内涵具有重要的美学理论价值,但人们对它习焉不察,尤其是罕见对它的学理性考察及美学角度的阐释。在某种意义上,它还是“沉睡”在画论研究领域。笔者认为,现在是到了应该“唤醒”它的时候了！

二、“丘壑”是什么？

那么读者不禁要问:丘壑究竟是什么？

首先,丘壑是画家将山水物象作为审美对象吸纳于内心,并以“脱去尘滓”的精神气韵加以运化,同时,又须向前人名迹临摹学习,以前人已有的山水图式为蓝本,再以眼前山水物象为感兴契机,进行矫正,而在画家心中形成的内在山水图式。

画家的丘壑,并不仅仅是从当下的物象中得来的,而是有着前人已经形成的图式为其蓝本。清初画家王翚(石谷)即有这样的名言:“以元人笔墨,运宋人丘壑,而泽以唐人气韵,乃为大成。”③清代画家唐岱主张学画应该是“模仿旧画,多临多记,古人丘壑,融会胸中”④。清代画家沈宗骞所说的:“是以胸中丘壑原非我所固有,平时摹遍各家渐识其承接掩映去来虚实之故。”⑤这些论述都是要求学画者从前人名迹中习得已经形成的山水图式。

其次,如果没有一个饱览自然物象、山水奇观的过程,“胸中丘壑”是无从得到的。而这种观赏,是要以画家作为审美主体与客体的“物化”式的投入才能真正获取山水形胜入“我”怀抱的。正如刘勰在《文心雕龙》中论及诗人与“物色”的双向关系,恰是画家观览自然物象的态度。《文心雕龙·物色》篇的赞语说:“山沓水匝,树杂云合。目既往还,心亦吐纳。春日迟迟,秋风飒飒。情往似赠,兴来如答。”⑥画家对自然物象的观览时的心胸亦当如是。宗炳在谈到画家用自己的眼睛,摄取山水之美时便说:“夫以应目会心为理者,类之成巧,则目亦同应,心亦俱会。应会感神,神超理得,虽复虚求幽岩,何以加焉。”⑦宋初著名山水画家范宽初学李成,后来潜心观察自然,自成一家。《圣朝名画评》中记述道:“居山林间,常危坐终日,纵目四顾,以求其趣。虽雪月之际,必徘徊凝览,以发思虑。学李成笔,虽得精妙,尚出其下。遂对景造意,不取繁饰,写山真骨,自为一家。”⑧

在观览自然物象的同时,以心揣摩,“神游物外”,渐而成家。南宋画家李澄叟以自身的学画经历,

---

① 董其昌:《画禅室随笔》卷二,卢辅圣主编:《中国书画全书》第五册,第 140 页。

② 《宣和画谱》卷十,卢辅圣主编:《中国书画全书》第二册,第 361 页。

③ 王翚:《清晖画跋》,沈子丞编:《历代论画名著汇编》,北京:文物出版社 1982 年版,第 317 页。

④ 唐岱:《绘事发微》,俞剑华编:《中国古代画论类编》,北京:人民美术出版社 2000 年二版,第 849 页。

⑤ 沈宗骞:《芥舟学画编》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第十五册,138 页。

⑥ 刘勰:《文心雕龙·物色》,范文澜注:《文心雕龙注》,北京:人民文学出版社 1958 年版,第 695 页。

⑦ 宗炳:《画山水序》,沈子丞编:《历代论画名著汇编》,北京:文物出版社 1982 年版,第 14 页。

⑧ 刘道醇:《圣朝名画评》卷二,于安澜编:《画品丛书》,第 132 页。

谈到画花竹及画山水都要广览物色,精研对象的特征,是谓“各从其类”。他说:“画牛虎犬马一切飞走,要皆从类而得之者真矣!不然则劳而无功,远之又远矣。韩幹画马,云厩中万马皆吾师之说明矣。画花竹须访问于老圃,朝暮观之,然后见其含苞养秀,荣枯雕落之态无阙矣。画山水者须要遍历广观,然后方知著笔去处。何以知之?澄叟自幼而观湘中山水,长游三峡夔门,或水或陆尽得其态,久久然后自觉有力。”①明代画家唐志契认为学画山水“当法自然”,他说:“画不但法古,当法自然。凡遇高山流水,茂林修竹,无非图画。又山行时见奇树,须四面取之。树有左看不入画、而右看入画者,前后亦然。看得多,自然笔下有神。传神者必以形,形相与心手凑而相忘,未有不妙者也。夫天生山川,亘古垂象,古莫古于此,自然莫自然于此。孰是不入画者!宁非粉本乎!”②所谓“粉本”,也即画稿,元代汤垕对此解释说:“古人画稿,谓之粉本,前辈多宝蓄之。盖其草草不经意处有自然之妙。宣和、绍兴所藏之粉本多有神妙者。”③可见粉本也指前代名家可供临摹的稿本。

清代画家盛大士主张画家一定要抓住眼前好景,他认为这是画家获得“独得之秘”的基本功夫:“画家惟眼前好景不可错过,盖旧人稿本皆是板法,惟自然之景,活泼泼地。故昔人登山临水每于皮袋中置描笔在内,或于好景处见树有怪异,便当模写记之,分外有发生之意。登楼远眺,于空阔处看云彩,古人所谓天开图画者是已。夫作诗必籍佳山水,而已被前人说去,则后人无取赘说。若夫林峦之浓澹浅深,烟云之灭没变幻,有诗不能传而独传之于画者,且倏忽隐现,并无人先摹稿子,而惟我遇之遂为独得之秘,岂可睹面失之乎?若一时未得纸笔,亦须以指画肚,务得其意之所在。”④这无疑是画家的经验之谈。清代画论家唐岱作《绘事发微》,专有“游览”一节,其中说:“古云,不破万卷不行万里无以作文,即无以作画也。诚哉是言。如五岳四镇太白、匡庐、武当、王屋、天台、雁荡、岷峨巫峡,皆天地宝藏所出,仙灵窟宅,今以几席笔墨间欲辨其地位,发其神秀,穷其奥妙,夺其造化,非身历其际,取山川钟毓之气,融会于中,又安能办此哉!——故欲求神逸兼到,无过于遍历名山大川则胸襟开豁,毫无尘俗之气,落笔自有佳境矣。”⑤画家面对名山大川的游历观察,对于自然物象的观览谛视,并非一般性地游览,而是与自然晤对,与心灵吐纳。

其二,“丘壑”并不是一个中性的概念,而是包含着论者对画家的品格及画艺的高度肯定。以黄庭坚对苏轼的推崇,评子瞻的枯木画为“胸中元自有丘壑”,足见其赞美之意。黄庭坚(山谷)在文人画的立场上,与苏轼全然一致。山谷的审美价值观首在于“不俗”,认为“俗”是不可救药之病。如其所言:“余尝为少年言,士大夫处世可以百为,唯不可俗。俗便不可医也。”⑥他对苏轼书画艺术成就的推崇,首在于“无尘埃气”,如其评子瞻书体:“东坡独以翰墨妙天下,盖其天资所发耳,观其少年时字画已无尘埃气,那得老年不造微入妙也。”⑦黄山谷又为东坡《卜算子·缺月挂疏桐》一词作跋云:“东坡道人在黄州时作。语意高妙,似非吃烟火食人语,非胸中有万卷书,笔下无一点尘俗气,孰能至此。”⑧在山谷看来,“丘壑”是与主体的高洁“胸次”不可分割的。他认为仅有笔墨而无不俗的心胸,是谈不到“丘壑”的。所以他说:“或谓七人皆诗人,此笔乃少丘壑耶?山谷曰:一丘一壑自须其人胸次有之,但笔间那可得?”⑨“丘壑”不同于笔墨,然须笔墨发之;丘壑不等同于“气韵”,但无气韵也无以成丘壑。因而,谈丘

① 李澄叟:《画山水诀》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第三册,第249页。
② 唐志契:《绘事微言》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第五册,第470页。
③ 汤垕:《古今画鉴》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第三册,第476页。
④ 盛大士:《溪山卧游录》,俞剑华编:《中国古代画论类编》,第262页。
⑤ 唐岱:《绘事发微》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第十二册,第472页。
⑥ 黄庭坚:《书缯卷后》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第一册,第689页。
⑦ 黄庭坚:《论子瞻书体》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第一册,第700页。
⑧ 黄庭坚:《跋东坡乐府》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第一册,673页。
⑨ 卜寿珊:《心画》,皮佳佳译,北京:北京大学出版社2017年版,第80—81页。

壑又多与气韵联系越来。如清初画家龚贤提出“画家四要”,包括:笔法,墨气,丘壑,气韵。他说:“先言笔法,再论墨气,更讲丘壑,气韵不可说,三者得则气韵生矣。”①“丘壑”意味着是从画家的性灵中流出,成于画家灵府。胸有丘壑,意味着作品一定会是气韵生动的,而非呆板的、僵死的,而是充满生机,气势飞动的。

不同的画家有不同的丘壑。每一个有造诣的画家,在饱游饫看山水胜迹时,所吸纳的是属于自我的审美境界;运之以主体性的心胸,必有独特的丘壑在胸中生成。吸取外来的观感,是为了增加属于自我的独特个性。王昱就曾说:“知有名迹遍访借观,嘘吸其神韵,长我之识见。而游览名山,更觉天然图画,足以开拓心胸,自然丘壑内融,众美集腕,便成名笔矣。”②王昱所说的“丘壑内融”,是融于自我,众美集于自己一腕。清代画家华翼纶也是在这种意义上主张“孤行己意”,以写自我之丘壑,他说:“画必孤行己意乃可自写吾胸中之丘壑,苟一徇人,非俗即熟。子久、云林、梅道人辈,其品高出一世,故其笔墨足为后世师。此其人岂肯一笔徇人?”③华氏所力主的即是画家的个性,其所言之“丘壑”,有着突出的主体色彩。画之高下,以此见出。山水画家的丘壑,既从前人的名迹中学习、掌握了相关题材的程式性画法,同时,又以自己的胸次加以融会,因而形成它的特殊性所在。德国古典哲学时期的大哲学家谢林谈到艺术家的特殊性力量:“特殊性决不只凭其局限而存在;而总是通过一种内在的力量,它借此以自立作为一个特殊的整体,以别于万有。这种特殊性的力量,从而也是个性的力量,表现为生气蓬勃的性质,对这种力量的消极的想法必然会带来对艺术特征的片面的和错误的看法。艺术,如果目的只在于呈现个体的空壳或界限,就会成为毫无生气和生硬不堪了。当然,我们希望不仅看到个体,而且还要更多些,看到它的生气蓬勃的理式。然而,如果艺术家已经抓住了理式的内在创造精神和精髓,而且把这点显示出来,他便使个体成为一个自在的宇宙,一个永恒的原型。”④谢林所说的这种艺术家面对自然所显示出的“特殊的力量”以及他所说的“理式”,对于我们理解画家的“丘壑”的个性化特征是颇有启示意义的。

三、丘壑:图式与矫正

现在要说的则是另一个问题,丘壑以笔墨外显,但非笔墨;丘壑以气韵充之,却又非气韵。那么,丘壑究竟又是什么? 笔者所给出的命题便是:画家内心的艺术审美图式。

之所以用“图式”来说明“丘壑” 为何物,是因它是生成于艺术家的内心世界的。从认知心理学的意义上讲,所谓“图式”是人们在认知过程中,通过对同一类客体或活动的基本结构的信息进行抽象概括,在大脑中形成的框图便是图式(schema)。在瑞士心理学家皮亚杰的发生心理学理论中,图式是一个最为基本的概念。现象学美学家茵加登将“图式化外观”作为文学作品的多层次构成的一个基本层次。茵加登以意向化的方式来分析文学作品,认为:“文学作品是一个多层次的构成。它包括:(a)语词声音和语音构成以及一个更高级现象的层次;(b)意群层次:句子意义和全部句群意义的层次;(c)图式化外观层次,作品描绘的各种对象通过这些外观呈现出来;(d)在句子投射的意向事态中描绘的客体层次。从各个层次的材料和内容中产生了整个作品的形式统一性。”⑤茵加登所说的“图式化外观”,指的是人们在阅读文学作品时的头脑中由文字而产生的内在视像,与本文所论的画家内在图式并非一回事,

---

① 龚贤:《柴丈画说》,俞剑华编:《中国古代画论类编》,第 790 页。

② 王昱:《东庄论画》,俞剑华编:《中国古代画论类编》,第 188 页。

③ 华翼纶:《画说》,俞剑华编:《中国古代画论类编》,第 315 页。

④ 谢林:《论造型艺术对自然的关系》,《缪灵珠美学译文集》第二卷,北京:中国人民大学出版社 1998 版,第 304—305 页。

⑤ 罗曼·茵加登:《对文学的艺术作品的认识》,陈燕谷、晓未译,北京:中国文联出版公司 1988 年版,第 10 页。

但是可以帮助我们来理解这个问题。真正在绘画创作的意义上来阐述图式的性质,要推英国著名的艺术理论家贡布里希。贡氏在《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》这部杰出的著作里,是用“图式”来作为一个最基本的理论范畴的。他认为:“‘艺术的语言’一语并不是一个不确切的比喻,即使是用图像去描写可见世界,我们也需要一个成熟的图式系统。”①图式当然不是理念,它是一种内在的框图。而画家在创作时并非仅是对当前的山水物象进行写实性的描绘,而是要以自己内心中已经贮存的图式为基底,又以眼前的物象进行矫正。在贡氏看来,艺术的发展,正是图式与矫正相互运动的过程。贡布里希非常认同心理学家艾尔(F.C.Ayer)的结论,他引述艾尔的话说:“训练有素的画家学会大量图式,依照这些图式他可以在纸上迅速地画出一只动物、一朵花或一所房屋的图式。这可以用作再现他的记忆图像的支点,然后他逐渐矫正这个图式,直到符合他要表达的东西为止。许多缺乏图式而能按照另一幅画画得很好的画家,不能够按照对象绘画。”②艺术训练是学画者成为画家的最基本的途径,对于一个画家来说,没有艺术训练,就不可能成为画家。笔者认为,艺术训练是艺术家创造出精品杰作的最主要的主体条件。笔者曾对“艺术训练”这个概念作过这样的界定:“所谓艺术训练,指艺术家在长期的艺术实践中,为实现自己的艺术理想而进行的专业性训练,包括老师指导与自我训练。从某一门类艺术的初学者,到成熟的乃至杰出的艺术家,这个过程必然伴随着长期的、自觉的艺术训练。”③艺术训练的一个基本内容便在于艺术图式的学习与掌握。这些图式存在于前代艺术家的艺术创作经验之中。从绘画角度来看,如不同类型的绘画所具有的结构与表现方式。这种图式相沿而成为传统,后来的画家学习并掌握前代画家的图式,并根据当下的对象而进行矫正,从而创作出具有生命力的新作。贡布里希指出:“我们说文艺复兴时期艺术家全神贯注于结构,我认为这种全神贯注有一个很实用的根基,那就是他们需要了解事物图式。因为在某种意义上我们关于‘结构’的概念本身,即关于决定事物‘本质’(essence)的某种基本支架或骨架的观念本身,反映了我们需要一个方案用来掌握这个多变世界的无限多样化。”④画家的艺术训练,是要从“白板”开始,逐渐学习和掌握很多图式。每个在画史上有自己的地位的画家,都创造了属于自己的独特图式。如所谓“曹衣出水,吴带当风”,就指北齐画家曹仲达和唐代画家吴道子在画人物方面的不同图式。郭若虚的《图画见闻志》中有“论曹吴体法”一节,其谓:“曹吴二体,学者所宗。按唐张彦远《历代名画记》称,北齐曹仲达者,本曹国人,最推工画梵像,是为曹;谓吴道子曰吴。吴之笔其势圆转而衣服飘举,曹之笔其体稠叠而衣服紧窄,故后辈称之曰:吴带当风,曹衣出水。”⑤在中国古代的花鸟画中,黄筌和徐熙,同为一代名家,但其所创图式亦颇有异,《图画见闻志》中有“论黄徐体异”一节云:“谚曰:黄家富贵,徐熙野逸。不唯各言其志,盖亦耳目所习,得之于心而应之于手也。何以明其然? 黄筌与其子居寀,始并事蜀为待诏,筌后累迁如京副使。既归朝,筌领真命为宫赞,居寀复以待诏录之。皆给事禁中。多写禁籞所有珍禽瑞鸟、奇花怪石。今传世桃花鹰鹘、纯白雉兔、金盆鹁鸽、孔雀龟鹤之类是也。又翎毛骨气尚丰满,而天水分色。徐熙江南处士,志节高迈,放达不羁。多状江湖所有汀花野竹、水鸟渊鱼,今传世凫雁鹭鸶、蒲藻虾鱼、丛艳折枝、园蔬药苗之类是也。又翎毛形骨贵轻秀,而天水通色。二者犹春兰秋菊各擅重名,下笔成珍,挥毫可范。”⑥黄筌和徐熙各开花鸟画的图式,形成花鸟画中的“二水分流”的门派传统。山水画中,唐代大画家李思训开青绿山水一派,成为明代董其昌所说的“南北二宗”之北宗的开山祖师。元代汤垕描述这派山水画的图式相传时说:“李思训画著色山水,

---

① 贡布里希:《艺术与错觉》,林夕、李本正、范景中译,长沙:湖南科技出版社 2002 年版,第 61 页。

② 贡布里希:《艺术与错觉》,第 107 页。

③ 张晶:《艺术训练论》,《现代传播》2020 年 9 期,第 79 页。

④ 贡布里希:《艺术与错觉》,第 113 页。

⑤ 郭若虚:《图画见闻志》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第一册,第 469 页。

⑥ 郭若虚:《图画见闻志》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第一册,第 470 页。

用金碧辉映,为一家法。其子昭道,变父之势,妙又过之。时人号为大李将军、小李将军。至五代蜀人李昇,工画著色山水,亦呼为小李将军。宋宗室伯驹,字千里,复仿效为之,妩媚无古意。余尝见《神女图》《明皇御苑出游图》,皆思训平生合作也。又见昭道《海岸图》,绢素百碎,粗存神采。观其笔墨之源,皆出展子虔辈也。”①这些画家都是开创了属于自己的艺术图式的。山水画中的“丘壑”,也就是画家所创造出来的内在图式。画家临摹前人的名作,主要是熟悉、掌握前人丘壑而养成自己内心丘壑的过程。

丘壑与笔墨相对而称,前者是画家心中的山水图式,后者是用以表现它的艺术语言。清代著名画家唐岱,在其画论中非常重视“丘壑”的养成,而画家的丘壑,乃是从学习名师入手,将“古人丘壑”融会心中,他从传承的意义上说:“凡画学入门必须名师讲究指示立稿,如山之来龙起伏阴阳向背,水之来派近远湍流缓急,位置稳妥。令学者得用笔用墨之法,然后视其笔性所近引之入门。俟皴染纯熟心手相应则摹仿旧画多临多记,古人丘壑融会心中,自得六法三品之妙。落笔腕下眼底一片空明,山高水长气韵生动矣。”②摹仿旧画、多临多记,是为将“古人丘壑”融会心中。唐岱还在“临旧”一节中论述了临仿旧画主要是古人名迹,不能只求形似,而要追求其神韵,其言云:“几临旧画须细阅古人名迹。先看山之气势次究格法,以用意古雅笔精墨妙为尚也,而临旧之法虽摹古人之丘壑梗概,亦必追求其神韵之精粹,不可只求形似。”③丘壑也可以理解为画家落笔时内心已有之“成见”,或如郑燮所谓“胸中之竹”。唐岱还有专论“丘壑”之一节,其中的阐述,可以使我们更为具体地了解山水画论中所说的“丘壑”的大致内蕴,此处略选部分文字:“画之有山水也,发挥天地之形容,蕴藉圣贤之艺业。如山主静,画山亦要沉静,立稿时须凝神澄虑,存想主山从何处起。布置穿插先有成见然后落笔。使主山来龙起伏有环抱,客山朝揖相随,阴阳向背俱各分明。……至于烟岚云霭或有或无,总在隐没之间写照。一草一木各具结构方成丘壑。知此中微奥者必要虚中求实实里用虚,然后四时之景由我心造,山川胜概宛然目前。”④从唐岱的描述中,我们大致可以认识山水画中的“丘壑”是在画家内心中的图式、结构等,而画家是要从古人的名迹中反复临仿以获取之,并融会以自己的情趣胸襟,而且要从古人的丘壑中生发改造。清代画家华琳指出“作画惟以丘壑为难”,是因其既要师法古人,又要自出机杼。他说:“古人作画于通幅之屈伸、变换、穿插、映带、蜿蜒曲折,皆惨淡经营,然后落笔。故文心俶诡而不平,理境幽深而不晦。使人观之如入山阴道上,应接不暇,而又一气婉转,非堆砌成篇,乃得山川真正灵秀之气。初学之士,固不能如吴道子粉本在胸,一夕脱手。惟须多临成稿,使胸有成竹,然后陶铸古人,自出机杼,方成佳制。不然师心自用,非痴呆无心思,即乖戾无理法。”先须“多临成稿”,而后方能“自成丘壑”。⑤ 前者是必要的过程,后者才是真正的落脚点。

“胸中丘壑”并非仅是山水形态,亦非仅是古人范本,而是画家以主体之性灵融会古人山水图式的产物。故王昱说:“位置须不入时蹊,不落旧套,胸中空空洞洞,无一点尘埃,丘壑从性灵发出,或浑穆,或流利,或峭拔,或疏散,贯想山林真面目流露毫端,那得不出人头地?”⑥清人盛大士也认为,如果只求蹊径,不参心思,则无丘壑可言:“画中丘壑位置,俱要从肺腑中自然流出,则笔墨间自有神味也。若从应酬起见,终日搦管,但求蹊径而不参以心思,不过是土木形骸耳。从来画家不免此病,此迂、痴、梅、鹤所以不可及也。”⑦正因画家的“胸中丘壑”是以主体的性灵融会古人图式,才能创造出具有鲜明个性的绘画作品,否则只能是“土木形骸”而已。

---

① 汤垕:《古今画鉴》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第三册,第 469 页。
② 唐岱:《绘事发微》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第十二册,第 466 页。
③ 唐岱:《绘事发微》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第十二册,第 472 页。
④ 唐岱:《绘事发微》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第十二册,第 467 页。
⑤ 华琳:《南宗抉秘》,俞剑华编:《中国古代画论类编》,第 299 页。
⑥ 王昱:《东庄论画》,俞剑华编:《中国古代画论类编》,第 189 页。
⑦ 盛大士:《溪山卧游录》,俞剑华编:《中国古代画论类编》,第 265 页。

参酌古人丘壑而成自家面目,以所面对之物象,为抒写主体怀抱的感兴契机。画家自身丘壑的养成,既有对古人丘壑的习得与把握,又有在创作过程中对古人丘壑的矫正过程。清代画家松年于此说得颇为中肯,他说:“多读古人名画,如诗文多读名大家之作,融贯我胸,其文暗有神助;画境正复相似,胸中成稿富庶,临局亦暗有神助;笔墨交关,有不期然而然之妙,所谓暗合孙、吴兵法也。”①对于画家的创作而言,古人丘壑和眼前物象,都是不可或缺的。

图式的矫正,本身可以说是一个心理学的问题,但贡布里希通过一些实验的例子,以说明它在绘画创作中的重要功能。如贡氏所言:“最近,有人说:‘知觉本质上可以被看作是对一个预期进行的矫正’。它永远是一个主动过程,以我们的预测为条件,并且顺应情境进行调整。……用这种观点看问题,图式和矫正这个枯燥的心理学公式就能对我们大有教益,不仅在中世纪、艺术和中世纪以后的艺术两者本质统一性方面,而且在它们的重要差别方面也能告诉我们许多消息。对中世纪而言,图式就是图像;对中世纪以后的艺术家而言,图式是进行矫正、调整、顺应的出发点,是探索现实、处理个体的手段。”②贡布里希关于图式与矫正的理论,对我们理解中国古代画论中的“丘壑”,是有相当大的启示的。画家在其学习绘画的过程中,临仿古人的名迹,正是为了掌握各种绘画的图式,没有这些图式作为基底,画家是不知道应该如何处理所要表现的对象的,而且,即便是创作出来,也难以得到业内及欣赏者的认可。图式当然不是概念化的东西,也并非柏拉图所说的“理式”。柏拉图所说的“理式”(也称“理念”)是超越物质世界而又客观地存在着,并且决定后者的一切事物 ,而一切事物又是“理式”的摹仿。而贡布里希所提出的基本概念——“图式”则并非是君临现实世界之上的共相,而是艺术家在艺术实践中升华出的经验式的图形。贡氏的理论,是建立在大量的心理实验基础之上的。他认为:“我们从这些实验中得知,摹写是以图式和矫正的节律(rhythms of schema and correction)进行的。图式并不是一种抽象(abstraction)过程的产物,也不是一种‘简化’(simplity)倾向的产物;图式代表那首次近似的、松散的类目(category),这个类目逐渐地加紧以适合那应复现出来的形状。”③中国画论中时时被人谈到的“丘壑”,在性质上应该是在山水画家内心中生成的图式。宗炳在《画山水序》中所说的“以形写形”,第一个“形”就是画家心中已有之图式,而第二个“形”,就是画家所面对的眼前的山水之形。仅有古人之丘壑,还是远远不够的,画家以当下眼前之物象为感兴契机,来“矫正”原已存在之“丘壑”,方能得心应手,且画出自家面目。中国的山水画,对于古人图式之矫正,其至高境界在于化境,在于心手相应。如清人董棨所说:“故学画必从临摹入门,使古人之笔墨皆若出于吾之手,继以披玩,使古人之神妙,皆若出于吾之心。”④

四、投射:“丘壑”发之于外

与之密切相关的还有一个问题,那就是图式的投射。在中国的山水画论中,可以理解为,画家如何以胸中丘壑映射物象,从而使内心的山水图式与眼前的山水景物相接合?投射是一种重要的审美心理机制,惜乎对审美投射的研究目前还少之又少。著名文艺理论家童庆炳先生曾有论述审美投射的文章,其中对投射作过这样的界定:“投射是人的一种心理能力,是主体将自己的记忆、知识、期待所形成的心理定向,化为一种主观图式,投射到特定的客体上,使客体符合主观图式、促成幻觉的产生的心理过程。”⑤这个界定应该是较为准确的。笔者以为,审美投射无论对于创作还是欣赏,都是一种非常重要的

---

① 松年:《颐园论画》,俞剑华编:《中国古代画论类编》,第 328 页。

② 贡布里希:《艺术与错觉》,第 126 页。

③ 贡布里希:《艺术与错觉》,第 51 页。

④ 董棨:《养素居画学钩深》,俞剑华编:《中国古代画论类编》,北京:人民美术出版社 2000 年版,第 252 页。

⑤ 童庆炳:《中国古代心理诗学与美学》,北京:中华书局 2013 年版,第 138 页。

心理机能。审美体验活动是离不开投射的。在创作过程中,如果缺少了投射,也就只剩下了模仿,作品也就缺少了内在的生命感。画论中所说的气韵也就无缘于作品了。我们在这里还要辨识一下投射与移情的异同关系。移情理论在近代西方美学中占有重要地位,主要是揭示了审美过程中主体的外倾功能。朱光潜先生这样阐释移情作用:“什么是移情作用? 用简单的话来说,它就是人在观察外界事物时,设身处在事物的境地,把原来没有生命的东西看成有生命的东西,仿佛它也有感觉、思想、情感、意志和活动,同时,人自己也受到对事物的这种错觉的影响,多少和事物发生同情和共鸣。”①审美移情其实就是主体将没有生命的对象,想象为自己一样有生命的另一个“自己”。这一点,它的代表人物立普斯说得颇为清楚:“这一切都包含在移情作用的概念里,组成这个概念的真正意义。移情作用就是这里所确定的一种事实:对象就是我自己,根据这一标志,我的这种自我就是对象;也就是说,自我和对象的对立消失了,或则说,并不曾存在。”②朱光潜先生在译注中对移情又作了这样的说明:“里普斯既然把移情作用中的情感看作快感的原因,而且这种情感实际上是对象在主体上面引起而又由主体移置对对象里面去的,所以他就认为欣赏的对象还是主体的‘自我’”。③ 在主体外倾的意义上,移情和投射颇为相近,但是,它们又是不可相互取代的。简单地说,移情的内容主要是情感,而投射的内容则主要是图式,此乃其一;移情将“自我”的情感体验投注对象中去,与对象形成了互为主体性的关系,投射则是以主体的内在图式映射于外在物象,借以形成原有图式与物象高度契合的新图式,并作为艺术表现的蓝本,此乃其二。沈括在《梦溪笔谈》所记载的宋代画家宋迪对陈用之的指导方法,其实就是审美投射最为典型的例子:“度支员外郎宋迪工画,尤善为平远山水。其得意者有《平沙雁落》《远浦帆归》《山市晴岚》《江天暮雪》《洞庭秋月》《潇湘夜雨》《烟寺晚钟》《渔村落照》,谓之八景。好事者多传之。往岁小窑村陈用之善画,迪见其画山水,谓用之曰:‘汝画信工,但少天趣。’用之深伏其言,曰:‘常患其不及古人者,正在于此。’迪曰:‘此不难耳,汝先当求一败墙,张绢素讫,倚之败墙之上,朝夕观之,观之既久,隔素见败墙之上,高平曲折,皆成山水之象。心存目想,高者为山,下者为水,坎者为谷,缺者为涧,显者为近,晦者为远,神领意造,恍然见其有人禽草木飞动往来之象,了然在目,则随意命笔,默以神会,自然境皆天就,不类人为,是谓活笔。’用之自此画格进。”④陈用之苦恼于自己的画缺少天趣,也即缺少气韵及想象的空间。宋迪教给他的办法是,找一堵断壁残垣,再用绢素覆盖其上,画家朝夕观之,久之就会呈现出各种生动的景象。这正是审美投射所起到的作用。画家的“胸中丘壑”发之于外,就是投射的过程。据说西方的大画家达·芬奇也曾用类似的方法教授门徒,他称之为“各种发明的方法”,“请观察一堵污渍斑斑的墙面或五光十色的石子。倘若你正构思一幅风景画,你会发现其中似乎真有不少风景:纵横分布着的山丘、河流、岩石、树木、大平原、山谷、丘陵。你还能见到各种战争,见到人物疾速的动作,面部古怪的表情,各种服装,以及无数的都能组成完整形象的事物。墙面与多色石子的此种情景正如在缭绕的钟声里,你能听到可能想出来的一切姓名与字眼。切莫轻视我的意见,我得提醒你们,时时驻足凝视污墙、火焰余烬、云彩、污泥以及诸如此类的事物,于你并不困难,只要思索得当,你确能收获奇妙的思想。”⑤达芬奇和宋迪应该是风马牛不相及的,不存在相互影响的情况,但他们不约而同地用了审美投射的方法。贡布里希在谈到投射时恰好举了这两个例子。贡布里希认为那种刻板的画家是不懂得投射作用的,他贬损这样的画家说:“他不懂得 sprezzatura[轻松]的魅力,因为他还不会运用自己的想象力进行投射。他缺乏适当的心理定向,不能在一幅‘漫不经心的作品’的无拘无束的笔触中辨认出艺术家想表现的种

① 朱光潜:《西方美学史》,北京:人民文学出版社 1963 年版,第 597 页。
② 立普斯:《论移情作用》,朱光潜译,《古典文艺理论译丛》第 8 辑,北京:人民文学出版社 1964 年版,第 45 页。
③ 立普斯:《论移情作用》,朱光潜译,《古典文艺理论译丛》第 8 辑,第 45 页。
④ 沈括:《梦溪笔谈》卷十七,《全宋笔记》第二编第三册,郑州:大象出版社 2017 年版,第 127 页。
⑤ 杨身源、张弘昕编:《西方画论辑要》,南京:江苏美术出版社,第 122 页。

种物像;他最不能够欣赏这种缺乏润饰后面所隐藏的神秘的技巧和聪颖。”①在贡布里希的艺术思想体系中,“投射”有着非常重要的地位,也可以认为是其中的最重要的支撑点。

画家的“丘壑”与眼前的景物达到契合从而进行矫正,必有一个“发之于外”的环节,这个环节也许是“逻辑在先”的,但在山水画论中却是尤为重要的。画论家们所讲主要是出于艺术实践的审美经验,而我们的阐释却应该有当代美学的理论视角。“发之于外”,是最明显的“投射”了。如董逌评山水画大师范宽时即言:“当中立(范宽字)有山水之嗜者,神凝智解,得于心者,必发于外。则解衣磅礴,正与山林泉石相遇。虽贲育逢之,亦失其勇矣。故能揽须弥于一芥,气振而有余,无复山之相矣。彼含墨咀毫,受揖入趋者,可执工而随其后耶? 世人不识真山而求画者,叠石累土,以自诧也。岂知心放于造化炉锤者,遇物得之,此其为直画者也。”②在董逌看来,“解衣磅礴”的画家,遇物得之,才能画出“真画”,这是主体与客体的感兴相遇的契机,如董氏所说的“天机”。“得于心者,必发于外”,就是丘壑的投射。

丘壑与笔墨的关系也是本文的题中应有之义。丘壑再好,倘缺笔墨功力,也不能画出好的作品。因此,丘壑与笔墨就是内外一体的关系了。丘壑发之于外,端赖笔墨;而画家倘无具有内在的独特之丘壑,笔墨也只能是得其形似,无气韵可言! 宋代画论家韩拙谈山水画的笔墨时说:“夫画者笔也。斯乃心运也。索之于未状之前,得之于仪则之后,默契造化,与道同机。握管而潜万象,挥毫而扫千里,故笔以立其形质,墨以分其阴阳,山水悉从笔墨而成。”③可见,笔墨在山水画中发挥了无法取代的媒介功能。若要表现好自家的丘壑,就必须出之以自家笔墨。唐志契论笔法时说:“丘壑之奇峭易工,笔之苍劲难挥,盖丘壑之奇不过警凡俗之眼耳;若笔不苍劲,总使摹他人丘壑,那能动得赏鉴? 若人物、花岛,便摹画相去不远矣。”④认为笔墨如果不苍劲的话,是无法表现自家丘壑的,只能是摹他人丘壑,当然也就难以打动赏画者的心灵了。清初龚贤特别重视笔墨对丘壑的表现力,说:“笔墨相得则气韵生,笔墨无通则丘壑其奈何? 今人舍笔墨而事丘壑,吾则见其千岩竞秀、万壑争流之中,墨如槁灰,笔如败絮,甚无谓也。”⑤如果“笔墨无通”,那就谈不到丘壑的艺术表现了。反之的情景则是,笔墨之用甚为流畅,而胸中并无成熟而独特之丘壑,“只能习得搬前搬后”(清人沈灏语)。胸中之丘壑与手下之笔墨,只有达到心手相应、浑然一体、神化无迹的程度,才是理想的山水之境。华琳认为好的作品应该是笔墨佳而又丘壑佳,他说:“且成稿亦岂易办,其笔墨佳而丘壑佳者无论矣。其笔墨不佳而丘壑不佳者亦无论矣。间有笔墨殊无可取而丘壑甚佳,此临前人成稿而欲作伪者。遇此等画亦不得率然弃之,取其丘壑,运以自己之笔墨,安见不可以化腐朽为神奇?”⑥画家的笔墨表现自己的丘壑,臻于入神,如清人沈宗骞所描述的那样:“笔墨之事最忌拘挛。丘壑之生发,局势之变换,笔墨之情态,非古人之成式,无以识其运用之妙。”⑦沈氏又形容这种心手相应的状态是“无矫揉涩滞之弊有流通自得之神,风行水面自然成文,云出岩间无心有态,趣以触而生笔,笔以动而合趣,相生相触,辄合天妙。能合天妙不必言条理脉络而条理脉络自无之而不在。惟其平日能步步不离,时时在手,故得趣合天,随自然而出,无意求合而自无不合也。”⑧沈氏论画特重机趣,而这段描述恰可以形容山水画中的丘壑与笔墨的理想化的关系。著名学者伍蠡甫先生曾对“丘壑内营”有过这样的阐发,他认为:“‘丘壑内营’意味着客观与主观、物与心、外与内的两个矛盾方面,而以后一方面为主导,在创作实践中,须恰当地掌握这一辩证关系。倘若有‘内’而无

---

① 贡布里希:《艺术与错觉》,第 141 页。
② 董逌:《广川画跋》,于安澜编:《画品丛书》,第 307 页。
③ 韩拙:《山水纯全集》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第二册,第 630 页。
④ 唐志契:《绘事微言》,俞剑华编:《中国古代画论类编》,第 746 页。
⑤ 龚贤:《自藏山水图轴》,殷晓蕾编:《古代山水画论备要》,北京:人民美术出版社 2011 年版,第 239 页。
⑥ 华琳:《南宗抉秘》,俞剑华编:《中国古代画论类编》,第 300 页。
⑦ 沈宗骞:《芥舟学画编》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第十五册,第 137 页。
⑧ 沈宗骞:《芥舟学画编》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第十五册,第 133 页。

‘外’,会变成主观臆造,有‘外’而无‘内’,将沦为自然主义。对中国山水画来说,自然美须熔化于意境中,并通过丘壑内营,以创造出艺术美来;至于艺术美,则须凭借意境指导下的笔墨(亦即中国山水画的艺术形式美),方能体现在生动、丰富的形象中。”①伍蠡甫先生对于“丘壑内营”与笔墨表现的关系说得非常透彻,二者是内外依存的辩证关系。但笔者并不全然认同将“丘壑内营”与意境问题牵扯在一起,丘壑固然与意境密切联系,但是如果用意境来阐释丘壑,那就无法真正把握丘壑的内涵,也就等于使这个问题失去了它本身所独具的意义。

“丘壑”在中国画论中是一个时常可见的概念,在山水画中就尤为普遍。古代画论家也许在使用这个概念时的意思并不全然一样,因而,也就造成了理解与阐释它的麻烦。古代画论中以之论画者甚多,而今之学界研究者则又甚少,以至于有关“丘壑”的专门研究付之阙如。我们应该对此有这样的认识:这个看起来不太具有学理色彩的概念,却蕴藏着极为丰富而又深刻的美学理论含量。画论中使用“丘壑”的频率相当之高,这不是一件简单的事情! 对于理解画家的创造之秘,它可以给我们提供许多信息,同时,也有着从创作角度来认识审美主体的普遍性意义。本文所论,只是初步的探索,一定要于其中求得理论的精准,可能尚有相当大的距离。但是可以肯定地说,“丘壑”是一个有重要理论价值的画论概念,从不太严格的意义上讲,也可以认为它是一个美学范畴。如能挖掘下去,定会风光无限!

On the Imagery of “Mountains and Valleys”: The Artistic Image Mode in the Theory of Chinese Landscape Paintings

Zhang Jing

(*Faculty of Humanities*, *Communication University of China*, *Beijing* 100024, *China*)

Abstract: The imagery of “mountains and valleys” is an important concept that has prevalently existed in the theories of Chinese landscape paintings. It has an irreplaceable function in the creation of landscape paintings. However, due to its descriptive characteristics and complicated connotation, there are few works on its explanation and construction from the theoretical perspective. This paper is intended to take an objective attitude to extract from a large number of landscape painting theories, and give it a rational explanation. The author believes that the imagery of“mountains and valleys”does not refer to the objective landscape images, but to the internal landscape image modes acquired by the painters in learning from their predecessors’ famous works. While in their current creation, the painters need to rectify these internal image modes with the landscape images in front of them, so as to form new creative works. The combination of the internal image modes with the current landscape images, or in other words, “the imagery of mountains and valleys coming from the outside”(“丘壑发之于外”) can be regarded as the process of aesthetic projection. The relationship between the imagery of “mountains and valleys” and the painting skills by “brush and ink”(笔墨) is particularly important in creative practice. Though the imagery of “mountains and valleys” comes from the outside, it relies on the painting skills by “brush and ink”. But if a painter does not have his inner unique imagery of “mountains and valleys”, he can only use his “brush and ink” to paint images of mountains and valleys similar in shape, but without charisma.

Key words: mountains and valleys, artistic image mode, rectifying, projection, brush and ink

(责任编辑　　刘曙光)

① 伍蠡甫:《中国画论研究》,北京:北京大学出版社 1983 年版,第 67 页。